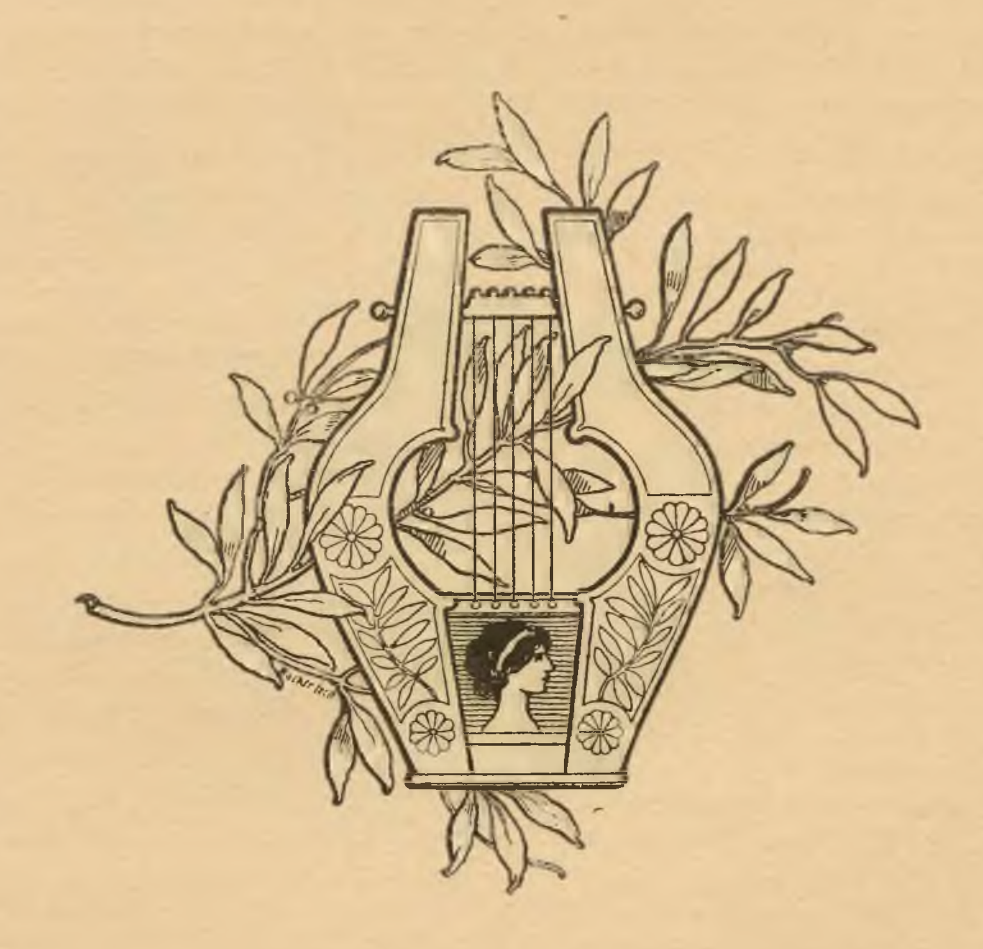
PRZEGLĄD MUZYCZNY



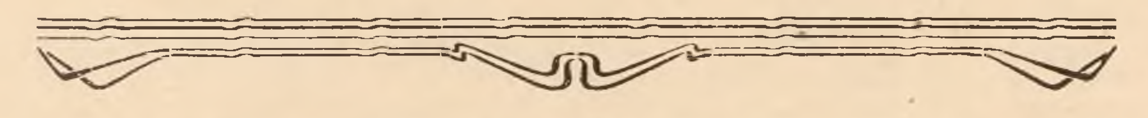
WARSZAWA, 1 Czerwca 1913 r.

ZESZYT 11 (112).

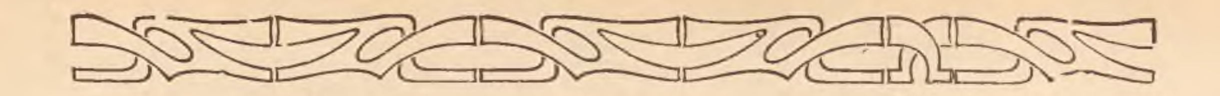
ROK VI.

1 czerwca 1913 r. № 11 (112).

PRZEGLĄD MUZYCZNY



RYSZARD WAGNER (1813—1913).



Dr JÓZEF WŁADYSŁAW REISS.

Ryszard Wagner.

(W setną rocznicę urodzin).

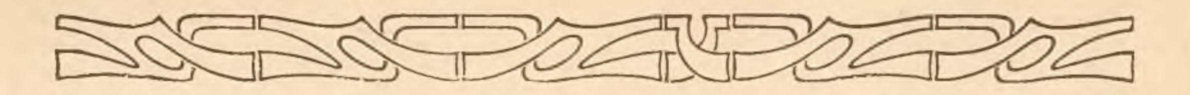
Twórczość Ryszarda Wagnera przedstawia rzadko spotykany proces stopniowego i konsekwentnego rozwoju i dojrzewania: pierwsze jej etapy nie zapowiadają w niczem późniejszego świetnego rozbłysku genjalnej indywidualności, lecz biegną torami utartych, tradycyjnych wzorów, bez wybitniejszego zabarwienia subjektywnego; zwolna potężnieje duchowy widnokrąg Wagnera i genjusz jego — jak owoc, dojrzewający późną jesienią — staje przed nami w całej pełni swej bezkresnej, imponującej głębi. Wagner spełnił podobną rolę w drugiej połowie XIX stulecia, jak przed nim Beethoven: nietylko wyżłobił głębokie bruzdy w artystycznem życiu, lecz wskazał nowe drogi ideowe i nowe wartości, przetworzył zasadniczo psychikę nowoczesnego pokolenia. W tem tkwi głównie źródło jubileuszowych hołdów i manifestacji, jakiemi zagranica czci pamięć wielkiego bojownika i reformatora. Niemcy, które go wydały, wielbią w nim nadto swego narodowego bohatera, którego sztuka przyczyniła się do dźwignięcia samowiedzy narodowej i odegrała wybitną rolę w dziele politycznego zjednoczenia Niemiec w r. 1870.

Poczucie siły narodowej obudziło się wśród niemców wskutek walk z Napoleonem; i gdy w 1813 r. koalicja mocarstw europejskich zwyciężyła Napoleona, sypiąc mogiłę tryumfu na grobie pogrzebanej jego wielkości, nie przypuszczała, że na świat przyszedł nowy zdobywca-genjusz, który pierwsze zwycięstwo nad niezwyciężonym Napoleonem przeobrazić miał w bezwzględną hegemonję germańską w dziedzinie sztuki!

Podobnie, jak u Schumanna, ścierają się i u Wagnera początkowo dwa prądy: poezja i muzyka; świat klasyczny i Szekspir budzą do życia drzemiące w nim pierwiastki poetyckie, zaś pod wpływem muzyki beethovenowskiej wyłania się długo stłumiona sfera ducha: potężny talent muzyczny. Utrzymuje się przesąd, że w genjuszu Wagnera doszły poezja i muzyka do pełnego zrównoważenia; jest to pogląd błędny, gdyż stanowczą przewagę miała u Wagnera muzyka i z jej ducha narodziła się wagnerowska twórczość. Ta wyjątkowa dwoistość talentu pozwoliła Wagnerowi na spełnienie czynu twórczego, który stanowił źródło artystycznych tęsknot od początku XVIII wieku, a zarazem był osią, wokół której krążyła myśl estetyki romantycznej: tym czynem była syntetyczna sztuka, skupiająca w swem ognisku promienie wszystkich sztuk pięknych w jednolicie sharmonizowany świat, w którym, jak głosili romantycy:

„sich Farbe, Duft, Gesang — Geschwister nennen“.

Estetycy francuscy XVIII wieku, jak Batteux, Diderot, Rousseau, pragną owej „l'union de tous les arts“ i uważają dramat muzyczny za wykładnik tej syntetycznej spójni. Zwiastunem wagnerowskich idei był już Stefan Arteaga, który w swem dziele, wydanem w r. 1783, sformułował dramatyczne postulaty w sposób uderzający łudzącą analogją z teoretycznymi poglądami Wagnera. (O Arteadze pisał obszernie dr Jachimecki). Bezpośredni wpływ na Wagnera wywarł fascynujący swym namiętnym tonem E. T. A. Hofmann („Der Gespenster-Hofmann“), który w przełomowym djalogu: „Der Dichter und der Komponist“ poddał głębokiej analizie wzajemny stosunek muzyki i poezji w dramacie. Źródła wagnerowskiego dramatu tkwią w starogreckiej tragedji: pierwsze próby operowe florentyjskiej „Kameraty“ w okresie renesansowym zmierzały do rekonstrukcji klasycznej tragedji; do sztuki helleńskiej zwracała się myśl pseudoklasyków francuskich w muzyce: I. B. Lully'ego i I. P. Rameau; tam szukał nici łącznej Krzysztof Gluck w swych reformatorskich dążeniach, stąd czerpał pobudki Schiller („Braut v. Messina“) i Słowacki (Balladyna“ — idea chórów), — lecz zespolenie muzyki i poezji w duchu helleńskim było zawsze estetyczną utopją i być nią musiało, dopóki muzyka nie zdobyła takiego wysubtelnienia swych technicznych środków, by stać się obok poezji równorzędnym czynnikiem artystycznym. W pseudo-



klasycznej operze francuskiej była muzyka niewolnicą dramatu, w operze mozartowskiej górowała bezwzględnie nad poezją, dopiero dzięki Beethovenowi zyskała subjektywną swobodę do samodzielnego współżycia z poezją. Z tych historycznych przesłanek powstał czyn Wagnera.

Wagner był naturalną konsekwencją historycznej ewolucji: Beethoven stworzył był potężny gmach muzycznego eposu, Chopin wysnuł przecudowną tkaninę muzycznej liryki, Wagner stał się ich syntezą, jednoczącą obydwa pierwiastki w dramacie muzycznym. — W tych trzech nazwiskach streszcza się pojęcie i istota nowoczesnej muzyki.

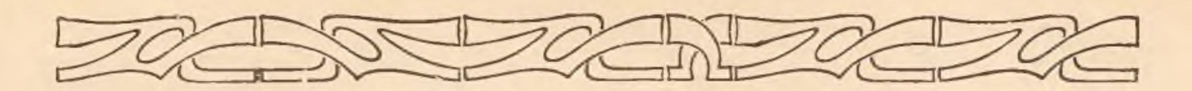
Twórczość Wagnera, wskrzeszająca ideał, postawiony przez epokę renesansu, była reakcją, skierowaną przeciwko operze, obracającej się w formach bezwładnej tradycji i będącej wyrazem zatraty wszelkiego poczucia i smaku estetycznego. Zwłaszcza w twórczości Rossiniego i Meyerbeera stała się opera mieszaniną przejaskrawionych efektów scenicznych, zlepkiem nieumotywowanych i luźnie ze sobą spojonych scen, bez związku z tokiem akcji dramatycznej.

Jako zadanie swej artystycznej twórczości wytknął sobie Wagner reformę opery i odrodzenie jej w duchu renesansowych dążeń. Nietylko czynem, ale i słowem starał się Wagner o propagandę swoich idei: W całym szeregu pism, jak „Opera i dramat", „Sztuka i rewolucja", „Religja i sztuka", „Sztuka i klimat", „Do mych przyjaciół" (Mitteilung an meine Freunde) rozwija przewodnie myśli swej przyszłej reformy, skrystalizowanej w „dziele przyszłości" (Das Kunstwerk der Zukunft) — w dramacie muzycznym. Tu bowiem złączy się poezja i muzyka, dopełniając się i przenikając wzajemnie; ani dźwięk, ani słowo nie górują nad sobą, lecz spływają się w jedną falę uczuciową, działającą jednakowo i służącą do spotęgowania nastroju. Muzyka wyrasta ze słowa, z jego rytmicznej struktury i zmysłowego brzmienia, z jego myślowej i uczuciowej treści. Z tego założenia wynikają konsekwencje czysto technicznej natury: budowa i rysunek melodji i traktowanie orkiestry jako czynnika dramatycznego. W przeciwieństwie do dawnej arji operowej, zbudowanej symetrycznie i pozbawionej dramatycznego charakteru, starał się Wagner o melodję, dostrojoną do słów poetyckiego tekstu i odtwarzającą psychologiczne kontury wiersza i jego nastrój. Dzięki twórczości Schuberta i Schumanna na polu pieśni, miał Wagner na tem polu tło przygotowane.

W śpiewie wagnerowskim odgrywa „melodyjny" pierwiastek (rysunek kantyleny) drugorzędną rolę; śpiew, łącząc się nierozerwalnie ze słowem, staje się wyższą formą recitativa, muzyczną deklamacją i nieprzerwaną wstęgą melodyjną („unendliche Melodie"), biegnącą równolegle i konsekwentnie z poetyckiem słowem.

Drugim środkiem, służącym do odtworzenia dramatycznego wyrazu, jest orkiestra, która ze swej biernej roli, którą spełniała w dawnej operze, wysuwa się na pierwszy plan i spowija akcję sceniczną tkaniną dźwiękową, dopełniającą wypowiedzenia tego, czego słowo poetyckie wyrazić nie zdołało. Jeśli tego wymaga akcja dramatyczna, cichnie orkiestra i schodzi dyskretnie na dalsze pole, chwilami zaś maluje nastrojowe tło scenicznego obrazu lub psychicznego procesu, chwilami staje się sama dla siebie dramatem. Orkiestra wagnerowska posiada niezwykłą zdolność naginania się do każdej myśli i uczucia: jest to jakby zamknięty w sobie świat, pełen muzycznego bogactwa, rozporządzający na każde skinienie kompozytora potężną skalą najróżnorodniejszych i najsubtelniejszych środków technicznych. I na tem polu mógł Wagner czerpać z przeszłości: Bach, Beethoven, Schubert, a zwłaszcza Chopin stworzyli przed nim skarbnicę techniczną najbardziej wyrafinowanych zdobyczy harmonicznych i rytmicznych. Ile Wagner zawdzięcza Chopinowi, jako twórcy dysonansowej harmonji, na to zwrócili uwagę sami niemcy. Natomiast pod względem kolorytu orkiestrowego i świetności barw muzycznych jest Wagner mistrzem nieprześcignionym, jakkolwiek i w tej dziedzinie miał genjalnego poprzednika w osobie Hektora Berlioza.

Ideowa sfera wagnerowskich dramatów czerpie swą treść ze świata starogermańskich podań; ich problem, przesycony pierwiastkiem chrześcijańsko-romantycznej teorji wybawienia, ujęty w alegoryczne abstrakcje cnót i zbrodni, miłości i zła, nosi na sobie pozory ogólno-ludzkie. Są to jednak pozory; dramaty Wagnera bowiem — to refleksy osobistych tragedji i wytwór własnych bólów i walk. Entuzjazm Wagnera



dla schopenhauerowskiego pesymizmu płynął stąd, że u Schopenhauera znalazł Wagner filozoficzne stwierdzenie własnego poglądu na życie: człowiek, obciążony brzemieniem winy, mogący znaleźć wyzwolenie z cierpienia jedynie dzięki oddanej i ofiarnej miłości — to symbol samego Wagnera i jego bolesnych przeżyć, a zarazem zasadniczy motyw, snujący się przez wszystkie jego dramaty.

Nie dziw więc, że tych najpoufniejszych dokumentów swej duszy nie chciał Wagner wydać na pastwę zwykłych przedsiębiorstw teatralnych, lecz pragnął dla wystawienia swych dramatów zewnętrznych ram, odpowiadających ich podniosłej treści. Zdaniem Wagnera „teatr powinien działać jak świątynia", powinien uszlachetniać czystem tchnieniem artystycznej atmosfery, której nie zamąca żaden dysonans, podczas gdy teatry są przedmiotem spekulacji, zaś przedstawienia widowiskiem, profanującem sztukę i obliczonem na efekt zewnętrzny. Przeobrażenie teatru i jego roli na wzór dramatycznych uroczystości w starożytnej Helladzie — oto dążenie Wagnera. Spełnieniem tych tęsknot był czyn bayreutski, który zrąb położył pod gmach nowej kultury artystycznej. Bayreuth ze swą amfiteatralnie wzniesioną widownią, z orkiestrą, ukrytą przed okiem słuchaczów, i sumą wyjątkowych warunków akustycznych, a przedewszystkiem ze swym prawdziwie odświętnym nastrojem uroczystych przedstawień (Festspiele), służyć może za idealny wzór teatru. Tutaj dopiero po latach samotnych tułań i walk stworzył Wagner poświęcającą ofiarnością ogółu wymarzony przybytek dramatycznej sztuki, gdzie jego reformatorskie idee mogły przybrać widome kształty, gdzie dokonać się mogła spójnia specyficznych pierwiastków artystycznych w syntetyczną całość muzycznego dramatu („Gesammt-Kunstwerk").

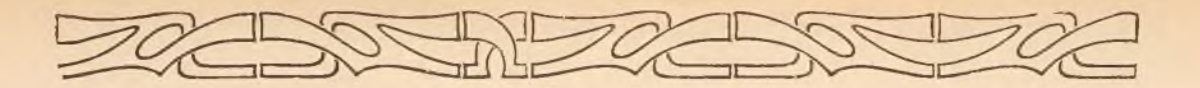
Czyn Wagnera, wyrosły z ducha muzyki, przeobraził nietylko sztukę dramatyczną, lecz dokonał przetworzenia we wszystkich dziedzinach sztuk pięknych. Pierwiastek muzyczny zyskuje odtąd absolutną przewagę i staje się zasadniczym tonem, nadającym wszelkim przejawom życia artystycznego charakterystyczne piętno: poezja, malarstwo i rzeźba starają się wzorem muzyki o odtwarzanie psychicznych stanów, o wywołanie muzycznych wrażeń. — Dawniejszy plastyczny pierwiastek w sztuce, działający wyrazistą linją, prostem ugrupowaniem myślowych i uczuciowych obrazów, ustępuje miejsca momentom nastrojowym, impresyjnym. I znowu na tem polu wyprzedził Wagnera — Chopin! On to bowiem, odbiegłszy od ustalonych tradycją praw harmonicznych, stworzył w muzyce nowe tony kolorystyczno-harmoniczne; z przedziwną intuicją wnikając w psychologję dźwięku, znajdywał w najsubtelniejszych kombinacjach harmonicznych posłuszne swej woli równoważniki uczucia tak lotne i ponad materjalny dźwięk wzniesione, że muzyka jego przestawała być linją i formą, lecz stawała się bezpośredniem uczuciem, drgnieniem nerwów i liryzmem nastrojowym, w dźwięk przetopionym. Ten pierwiastek impresyjny, zawarty w muzyce chopinowskiej, rozwinął i spotęgował Wagner do możliwych granic wysubtelnienia i zapłodnił nim nietylko muzykę, lecz całą sztukę nowoczesną.

Dr ZDZISŁAW JACHIMECKI.

Ewolucja w twórczości Wagnera.

Wysoko, jak dąb wspaniały, wyrósł nad nami genjusz Wagnera. W cieniu rozłożystych konarów jego arcydzieł szukamy skrzepienia i podniety, poszum jego natchnień muzycznych, jakby jakaś *musica mundana,* kołysze nam dusze do marzeń w początku i końcu, w nieskończoności, wszechbycie... Potężne korzenie genjuszu Wagnera wżarły się głęboko, jak w ziemię, w przeszłe epoki kultury. Atom po atomie wyciągnęły z nich żywotne soki i dały silnemu pniu jego ogrom i kształt, wysmukłość gałęziom, liściom barwę i wiotkość.

Z lat biegiem ogarniał umysł Wagnera przepastne krainy ducha i wiedzy. Nie bibljografem był Wagner, ani nie kusił się o djalektyczną elastyczność umysłu, aby być „mędrszym od Prodyka". Mądrość Wagnera, była to, jak powiedział Nietz-



sche, mądrość tragiczna. Wątłe rusztowanie wiedzy historycznej było za nizkie, aby u schyłku życia mógł „okiem słońca ludzkości całe ogromy przeniknąć z końca do końca“.

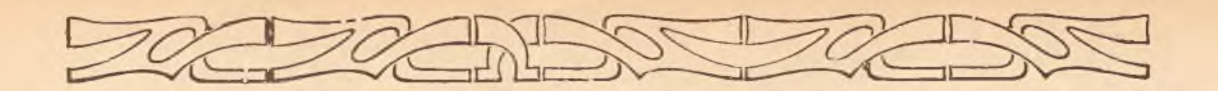
Popatrzmy, jak ten Ajschylos czy Dante czasów nowożytnych prowadzi człowieka przez piekło i czyściec życia, z jakiemi przeciwnościami każe mu walczyć i do jakiego zwycięstwa pomoże mu dojść. Droga ta, którą odbędziemy wśród dzieł Wagnera, będzie stanowiła linję rozwoju w twórczości Wagnera.

Dzieło życia Wagnera jest niejako przekrojem ludzkości po linji zasadniczych trybów życia: miłości i dążenia do władzy. Genjalne uproszczenie, dokonane przez Wagnera na przykładach bohaterów jego dramatów, odpowiada temu „uproszczeniu świata“, które Nietzsche tak świetnie wykrył z dzieł Wagnera. Na przedziwnie bystrem opanowaniu „wszystkich sztuk, religii, rozmaitych historji narodów“, co wystarcza umysłom zbierającym i porządkującym, polihistorom, oparł Wagner swą wiedzę o człowieku. Ale naprzód poznawał siebie samego. Poznawał siebie jako poeta, jako tłumacz własnych z nieuświadomionych przyczyn wynikających radości i cierpień, aż stał się „wiedzącym to, co jest niewiadomem“. I tak w poetyckich przenośniach rozmyślając nad samym sobą, stawał się Wagner prawdziwym filozofem, uprawiającym filozofję dla niej samej i aby się spełniło zdanie Platona, na wygnaniu.

Twórczość Wagnera była w najwyższem tego słowa znaczeniu, subjektywną. Wszystkie dzieła jego można uważać za „spełnienie pragnienia odnalezienia się w zjawiskach świata zewnętrznego“. To *credo* artystyczne, wypowiedziane w Operze i dramacie, wyprowadza Chamberlain z indyjskiego *Tat-tvam-asi*. Własna krew Wagnera ożywiła postacie jego dramatów, jego idee stały się ich duszami. Bez tej organicznej łączności z macierzyńskiem łonem w genjuszu Wagnera, nie mieliby w sobie bohaterowie wagnerowskich dramatów tej życiowej, czysto-ludzkiej prawdziwości, byliby tylko personifikacjami problemów filozoficznych, które w każdym razie z dramatów Wagnera można wysnuć.

Od Holendra tułacza do Parsifala — oto długa i powolna droga rozwoju w umyśle Wagnera. Odstęp, dzielący te dwa punkty graniczne, da się wymierzyć różnicą, jaka zachodzi między człowiekiem, który, bezsilny wobec tragicznej kolizji, znajduje wybawienie przez obce poświęcenie się, a bohaterem, który sam z siebie i dla najbardziej idealnego celu „w walce z dowolnością bezrozumnych wydarzeń podnosi bunt przeciwko ślepej konieczności...“ Przez urwiste manowce myśli przeszedł Wagner od tego pierwszego swojego dzieła, pisanego w pełnem uświadomieniu artystycznem, zanim doszedł do wyżyn Montsalvatu. W jakiekolwiek sfery zabłąkał się duch ludzki, przeszedł tamtędy i Wagner, ciągle niespokojnie szukając prawdy. Chrześcijanin-romantyk, rewolucjonista-hellenofil, buddystyczny asceta i pesymista z pod znaku Schopenhauera, tyle razy i tak zasadniczo zmieniały się podstawy wagnerowskiego poglądu na świat.

Rozwój w twórczości Wagnera, poety-myśliciela, śledzić należy w kierunku ideowym i formalnym. Przekonamy się, że bohaterowie dramatów Wagnera stanowią coraz wyższe stopnie doskonalenia natury ludzkiej na drodze od niewoli do zupełnego wyzwolenia. Ponuro-smutna postać Holendra tułacza, Ahasvera oceanów, zaczyna szereg ucieleśnień idei Wagnera. Stworzył ją Wagner pod wybitnym wpływem noweli Heinego *(Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopsky)*, w której miał gotowy plan opery. Holender, bezsilny wobec swego strasznego fatum, szuka za gwiazdą swego wybawienia, pragnie śmierci, końca tułaczki i cierpień. „Nic go do ziemi nie wiąże“, jak mówi, gdyż nie ma żony, ni dziecka. Demoniczny kapitan okrętu-widma przypomina w rysie tym samego Wagnera, narzekającego długie lata na brak rodziny. Wagner podał głęboki komentarz symbolów Holendra tułacza w kilkanaście lat po napisaniu opery (w *Mitteilung an meine Freunde)*, gdzie porównał Holendra z Odysseusem, tułającym się po morzu, w operze jednak nie wypowiedział jasno, dlaczego Holender wyrusza na dalszą tułaczkę przed ślubem z Sentą. Czy niepewność wierności Senty, czy współczucie dla losu jej, któremu grozi przekleństwo, czy bezsilność wobec własnego przeznaczenia jest przyczyną niczem nieprzygotowanego wyjazdu Holendra? Akcja Senty, jej wybawcze poświęcenie się dla Holendra, jest dla tragedji jego — poza psychologicznym procesem, który dokonał się w Sencie — rozwiązaniem w rodzaju *deus ex machina*. Słusznym więc jest zarzut pewnej jeszcze teatralności,



jaki spotyka Holendra tułacza. Senta, nazwana przez Wagnera (w *Mitteilung*) kobietą przyszłości, spełniając bohaterstwo swego poświęcenia się, nie ma w sobie jeszcze tego majestatu tragizmu, jaki Brunnhildę i Izoldę uczyni tak wyniosłemi postaciami. Senta, to pierwsze wcielenie idei kobiety-wybawicielki Wagnera, działa pod wpływem suggestywnej mocy ballady, znanej jej od dzieciństwa. Idea, której staje się ona ofiarą, nie jest wytworem własnej jej duszy, ale rzeczą zaszczepioną z zewnątrz. Przez to więc i misja, którą Senta spełnia, idzie raczej na jej własny, indywidualny rachunek, niż na rachunek ogólno - ludzkiego symbolu, jaki Senta ma przedstawiać.

Tannhäuser był, niemniej od Holendra, własnością poezji ludowej i tej to skarbnicy, jak wszystkie inne swoje pomysły dramatyczne, zawdzięcza Wagner tę postać. W nieporównanie wyższym stopniu od Holendra wyraża Tannhäuser osobiste rysy natury Wagnera, tej dziwnej, wypadkowej z żywiołowej namiętności erotycznej i mistycyzmu. Podobnie i akcja opery Wagnera jest skojarzeniem, bardzo pomysłowem i artystycznem, dwuch podań: o Tannhäuserze i konflikcie wyklęcia go przez papieża Urbana i podania o turnieju śpiewaczym na Wartburgu, gdzie występuje nie Tannhäuser, lecz Henryk z Ofterdingen. Do skrystalizowania postaci Tannhäusera pomogły Wagnerowi oprócz źródeł autentycznych nowoczesne opracowania ich. Utwory Tiecka, E. Th. A. Hoffmanna i romancę Heinego znał Wagner i niejeden rys swojego płomiennego bohatera, jak niejedną sytuację dramatu zawdzięczał im. Ale mimo to dramat Wagnera jest tworem o silnej oryginalności. Skonstruowanie dramatu i wypracowanie angażowało umysł twórcy w wyższym stopniu od Rienzi'ego i Holendra. Tworząc Tannhäusera z całą swobodą, musiał jednak Wagner postać rycerza - śpiewaka przeciwstawić historycznie prawdziwym osobistościom. Wolfram z Eschenbach, Walter z Vogelweid nie mogli uledz przeróbkom, któreby miały zmienić coś w ich wyraziście zarysowanych w historji literatury sylwetach.

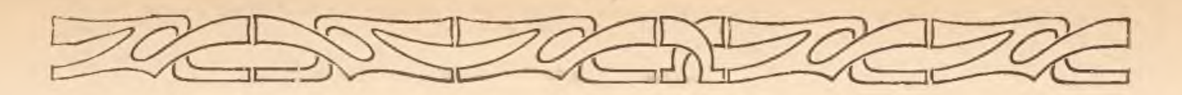
Daleko więcej od Holendra ma w sobie Tannhäuser rysów ogólno - ludzkich. Jest on silną i bujną naturą męską, przyznającą się i wielbiącą żywioł erotyzmu, który nieporozumienie obyczajowe usiłował nakryć kloszem surowych przesądów. W czasach renesansu byłby on jednym z licznych i otwartych wyznawców Bachusa i Wenus. Na średniowiecznym Wartburgu płomienność jego miłosnego wyznania parzyła chłodnych poetów dworskich i damy, które w silnych *Keuschheitsgürtlach* słodko rozprawiały z piewcami swoich wdzięków o cnocie...

(D. c. n.)

Charakterystyka twórczości Wagnera z przed laty pięćdziesięciu zgórą.

Twórczość mistrza z Bayreuth frapowała oddawna polski świat muzyczny. Z dziełami Wagnera zapoznala się Polska w epoce czasu, kiedy genjusz twórcy „Parsifala“ nakazał całemu światu mówić o sobie. Po raz pierwszy wielki bayreutczyk przemówił z estrady koncertowej w Warszawie w dźwiękach uwertury do „Tannhäusera“. Działo się to w r. 1858, a zaszczytna rola zaprezentowania Wagnera w Polsce przypadła w udziale znanej wówczas orkiestrze Bilsego. Począwszy od tego czasu do r. 1879 zarówno Bilse, jak i inne orkiestry, grywające w ciągu lata w Dolinie Szwajcarskiej, wykonywały wszystkie uwertury i wstępy do dramatów muzycznych Wagnera, fragmenty z „Pierścienia Nibelungów“, Idyllę Zygfryda i wogóle wszystkie utwory orkiestrowe, grywane podówczas zagranicą [1]). W rok po pierwszem wykonaniu w Warszawie uwertury do Tannhäusera, wychodzące podówczas w Warszawie czasopismo fachowe „Ruch muzyczny“ (Rok 1859, zeszyt 31 i nast.) poświęca

[1]) Por. Marjan Dienstl: Ryszard Wagner a Polska.



Wagnerowi obszerniejszy artykuł, w którym poza informacjami bjograficznemi, spotykamy i krytykę jego twórczości.

„Jednym z najwięcej znaczących dzisiaj kompozytorów — czytamy — jest Ryszard Wagner. Znaczenie jego dlatego zaś jest wielkie, że imię, a raczej dzieła jego są chorągwią dla coraz liczniejszego młodego pokolenia kompozytorów, którym się zdaje, że muzyka zatęchła na miejscu i że wielki już czas pchnąć ją w nowe stadjum żywota. Mówimy p c h n ą ć, bo widoczne to, co się dzieje, może nie jest tyle skutkiem wewnętrznej potrzeby, jak wyrozumowania u wielu przynajmniej. Wszyscy zaś nowej szkoły zwolennicy widzą w Wagnerze człowieka, który, istotnie wielkim obdarzony talentem, umiał widzenia swoje w muzykę wcielić i pół Europy głosów dla siebie zdobyć...

...Dramat Wagnera opierać się zdaje na rozmyślaniu nad człowiekiem — ludzkością, nad celem jego życia i plątaniną społeczną, w której człowiekowi — ludzkości żyć niepodobna. Że jednak żyć w niej zmuszony,—pragnie, ile można, od niej uciec w głębię swych uczuć; najpiękniejsze idealizuje, zamienia je w abstrakcję, a lubując sobie w niej, do niej swym pojęciom kierować się dozwala i tworzy sobie świat, do którego daremnie będzie zapraszać współbraci. Któż pójdzie w dziedziny, zaludnione tajemnicami czyjemiś, kiedy swych własnych badać się lęka, albo nie umie? S t ą d m a ł e p o w o d z e n i e o p e r W a g n e r a.

...Czemużby muzyka idei służyć nie mogła? Jednej z tych, które należą do głównych, formułują byt i przez okienka wniosków w przyszłości gmach zajrzeć pozwalają? Czemużby muzyka teorji myślenia wypowiedzieć nie miała, równie jak słowo?

Nie przypominamy sobie, byśmy gdziekolwiek w pismach Wagnera to pytanie wyraźnie postawione spotkali; może się nam tak nie sformułował, ale na dnie jego dążności leży to, a nie co innego, i dlatego dramaty jego bywają rozumiane. Chcą muzyka tam, gdzie myśliciel się rozwija!...“

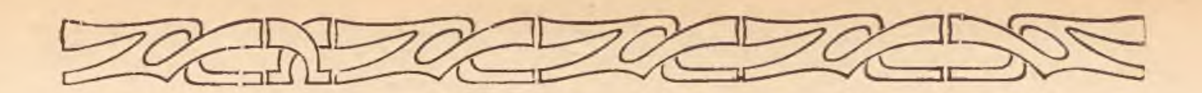
. . . .

„Sądzić go więc dziś ze stanowiska przeszłych w stęchliznę teorji lub praktyk społecznych, co chwila zmienianych, a więc widocznie fałszywych w zasadzie — byłoby niesprawiedliwością; sądzić go ze stanowiska obecności, w której się wszystko gotuje, kipi i w którym niewiadomo, jaki z tego procesu duchowo-chemicznego wyjdzie przetwór, byłoby lekkomyślnością. D r a m a t y i m u z y k a W a g n e r a l e d w i e g d z i e w N i e m c z e c h s ą z n a n e, pokazywane jako ciekawość artystyczna, nie zaś jako zasiew, bogaty w nadzieje przyszłej świetności. Wszystko, co można dziś powiedzieć, to to, że gdyby Wagner się mylił nawet co do środków, jakiemi sztuka ma pomagać społeczeństwu do osiągnięcia wyższych istnienia celów, to mu nie można odmówić zasługi apostolstwa, choćby bezużytecznego napozór.

Cóż z tego co jest, co się dzieje mija bez wpływu? cóż z tego co istnieje, nie jest wynikłością historyczną. Więc czekajmy z wydaniem ostatecznego sądu, dopóki nie siądziemy na stanowisku, dającem nam kompetentność i jasne sprawy pojęcie. Wówczas podobno u z n a m y s z l a c h e t n ą g o r l i w o ś ć i m y ś l g ł ę b o k ą człowieka, o którym dziś mówią to wpół żartem, to wpół prawdą, że do przyszłości należy! W tem jego określeniu jest więcej prawdy podobno, niż się zdaje.

A jeśli jest tak istotnie, jeśli go przyszłość uzna za jednego ze swych najgodniejszych poprzedników, to mu także zarzucić będzie mogła, że nie umiał w swej teraźniejszości ani jej blasku zlać z promieniami zorzy, przyszłe czasy przepowiadającej; że myślą gonił za tem, co tylko uczuciem znalezione być może — choć nic innego, jak uczucie, ze szczegółów życia osobistego zrodzone, popchnęło Wagnera do myśli, które chce w pojęcie przeszczepić.“

O ile autor przytoczonego wyżej fragmentarycznie artykułu zachowywał pewną rezerwę w wydaniu sądu o dziełach i genjuszu Wagnera, o tyle zdecydowanym antiwagnerzystą zdaje się być Maurycy Karasowski, pisząc



w tym samym czasie w swej książce „Rys historyczny opery polskiej“ (Warszawa 1859) na str. 93 co następuje:

„...Opuściwszy Paryż, udał się Ryszard Wagner do Drezna, a znalazłszy dla siebie grunt dobrze usposobiony, wystawił operę „Rienzi“, do której sam także treść i muzykę układał; opera ta imię Wagnera odrazu sławnem uczyniła. Król saski mianował go zaraz dyrektorem nadwornej kapeli. Następnie „Lohengrin“ i „Tannhäuser“, opery pełne dziwacznych, lubo śmiałych i wzniosłych niekiedy pomysłów, wziętość jego, szczególnie w północnych Niemczech (gdzie muzyka im więcej zawikłańszą, mętną i niezrozumialszą, tem więcej cenioną jest!), mocno utrwaliły.

Pomimo wrzasku ogromnej liczby przeciwników, powstających na Wagnera i jego naśladowców, jakim L i s z t, sławny fortepjanista, przewodzi, teorje zuchwałego nowatora wywierają już wpływ niemały na muzykę dramatyczną w Niemczech. Jak dalej będzie, jakie stąd skutki nastąpią, przewidzieć nie łatwo; zdaje się jednak, iż wpadłszy w przesadę, gdyż powiadają, że p i s z e t e r a z o p e r ę w p i ę t n a s t u a k t a c h, mającą się przez trzy wieczory ciągnąć na umyślnie dla niej wystawionym teatrze, pod tyt.: „Die Nibelungen“. Wpadłszy w przesadę, powtarzam, zrazi i zniechęci może tych nawet, co dzisiaj za największych jego zwolenników uchodzą. Bo do czegóż doprowadzi taki system „lewiatanizowania“ (przepraszam za wyrażenie) sztuki?

Wagner dziś kroczy po bardzo śliskiej drodze; *de sublime àn ridicule il n'y a qu' un pas...*

Z apostoła może spaść na grzesznika, lub, co gorsza, z bohatyra na... trefnisia.“

Autor przytoczonych zdań, pisząc o Wagnerze, sąd swój oparł nie na znajomości jego dramatów, z którymi Polska zapoznała się znacznie później, a jedynie na tem, co orzekł obóz przeciwników Wagnera, i dlatego nie należy wątpić, że kreśląc dzisiaj „Rys historyczny opery polskiej“, zmieniłby swój pogląd na twórczość Wagnera.

Zdania i myśli Wagnera.

To, co muzyka wypowiada, jest wieczne, nieskończone i idealne; ona nie wyraża namiętności, miłości, tęsknoty, tego lub owego indywiduum, w takiej lub innej sytuacji, lecz samą namiętność, miłość lub tęsknotę.

* * *

Tylko ludzie silni znają miłość, tylko miłość pojmuje piękno, tylko piękno tworzy sztukę.

* * *

Żądać polepszenia bytu od dzisiejszego państwa — jest śmiesznem, gdyż właśnie w zarodkach powstania tego państwa jest złego przyczyna. Póki ludzie wszyscy nie zostaną wolnymi, póty wszyscy powinni się uważać za nieszczęśliwców i niewolników.

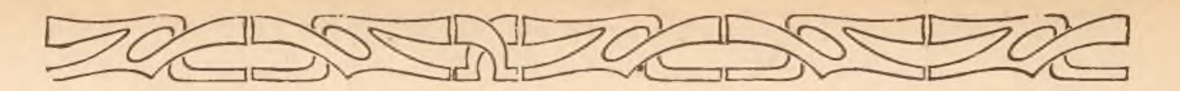
* * *

Operze można zarzucić, że w niej środek wyrazu (muzykę) uczyniono celem, cel zaś wyrazu (dramat) środkiem.

* * *

Jeżeli muzyk, wyznawca muzyki absolutnej, sprobuje malować, wtedy nie stworzy ani muzyki, ani obrazu.

* * *



W orkiestrze tkwi możność wypowiadania zjawisk niemożebnych do słownego określenia, a odnosi się ona nietylko do zakresu myśli, ale także do rzeczy istotnych, podpadających pod zmysły.

* * *

Beethoven wyemancypował melodję z pod wpływu mody i zmiennego upodobania, podniósł ją do wiecznie mającego swą wartość czysto-ludzkiego typu. Muzykę Beethovena będą rozumieli po wszystkie czasy, podczas kiedy muzyka jego poprzedników w przeważnej części jedynie przy pośrednictwie refleksji, osiągniętej z historji sztuki, zostanie zachowaną i zrozumianą.

* * *

Tam, gdzie religja staje się sztuczną, przypada sztuce zadanie ratowania ziarna religji, gdyż ujmuje ona symbole mityczne, w których prawdziwość we właściwem znaczeniu pierwsza każe wierzyć, według ich wartości obrazowej, ażeby przez idealne przedstawienie ich dać poznać ukrytą w nich głęboką prawdę. Podczas kiedy kapłanowi zależy na tem, aby alegorje religijne uważano za istotne prawdy, nie chodzi o to zupełnie artyście, ponieważ dzieło swoje podaje on jako swój twór. Religja jednak żyje jeszcze sztucznie tylko, kiedy czuje się zmuszona do coraz to szerszego rozbudowywania swoich symbolów dogmatycznych, a przez to zakrywa w sobie to, co jedyne, prawdziwe i boskie, przez rosnące nagromadzenie się rzeczy nie do wiary, poleconych do wierzenia. W poczuciu tego postarała się dawno o pomoc sztuki, która tak długo była niezdolną do własnego wyższego rozwoju, jak długo miała przedstawiać mniemaną realną prawdziwość symbolu przez produkowanie fetyszowych podobizn bożków do zmysłowej adoracji, ale sztuka ta wtedy dopiero spełniła swoje prawdziwe zadanie, kiedy przez idealne przedstawienie alegorycznego obrazu doprowadziła do ujęcia wnętrznego jej jądra, niewypowiedzianie boskiej prawdy.

Dr FRYDERYK HAUSEGGER.

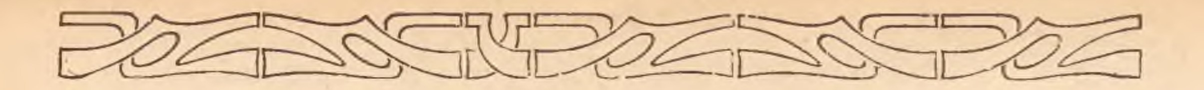
Muzyka jako wyraz.

(Musik als Ausdruck).

Przekładu dokonali: Dr Adolf Chybiński i Dr Józef W. Reiss.

(Ciąg dalszy).

Wspomnieliśmy już przedtem, że wydoskonalenie głosu, jako środka wyrazu, dokonało się pod wpływem i kontrolą słuchu. Ucho jest bowiem tym organem, który zwracał się z tem większą uwagą do objawów głosowych, im większe było niebezpieczeństwo, że wyraz głosu może być niezrozumiały wskutek pewnych szkodliwych okoliczności. Wrażenia słuchowe zadecydowały o przekształceniu się głosu w dźwięk muzyczny i o uporządkowaniu tonów w pewien system. Żywy dźwięk jest — jak wiadomo — produktem kilku równocześnie rozbrzmiewających tonów, które w uchu wywierają wrażenie jednego dźwięku, tak że ucho zdoła owe składowe tony rozróżnić tylko przy niezmiernie zaostrzonej uwadze i niezwykle wysubtelnionej wrażliwości słuchowej. Tony, współbrzmiące z głównym dźwiękiem, nazywają się alikwotami lub tonami skombinowanymi. Że ucho wśród sumy szmerów, uderzających w nie, a zwłaszcza wśród objawów głosowych, oddaje pierwszeństwo dźwiękowi muzycznemu, ma swoją przyczynę nietylko w większej wrażliwości apercepcyjnej, lecz i w większej jasności, z jaką dźwięk odpowiada potrzebie zrozumienia wyrazu. Wraz z dźwiękiem dostaje się do ucha cały system tonów, słyszalny w miarę, jak dźwięk osiąga zwolna stan samodzielności. Według prawa, że zmysły łatwiej wchłaniają już znane wrażenia, aniżeli obce, gdyż wrażenia te mają utorowaną drogę, by dotrzeć do ośrodków



nerwowych, mają tony, któreśmy już słyszeli i poznali, pierwszeństwo przed innymi. Z pośród interwali, które wytworzyły się w melodyce wyrazu, będą miały przewagę te interwale, które są dla ucha już dobrze znane. Z równocześnie brzmiących dźwięków posiada obok oktawy kwinta szczególniejsze znaczenie. Jeśli się wyjdzie od pewnego dźwięku, stanowiącego jakby punkt osiowy, jako od tego tonu, który wskutek częstego powtarzania się najpierw wbił się w pamięć słuchową i najlepiej jest dla ucha znany, wówczas stanie się oktawa i kwinta uprzywilejowanym dźwiękiem, jako interwal współbrzmiący cicho albo nieświadomie z głównym tonem. Przeto, że zawarte one były w znanym nam już dźwięku, tworzą one środek do porównania i pozwalają poznanie wzajemnego stosunku kilku tonów do siebie. Ma to miejsce w tych dźwiękach, które zawarte są w tonach, już przedtem słyszanych (górna kwinta, górna oktawa), jak i w tych dźwiękach, w których kryją się dawniej słyszane tony (dolne kwinty i t. d.) Większa łatwość, z jaką można odnosić te tony we wzajemny stosunek do siebie i tem samem odpowiedzieć niejako logicznej potrzebie umysłu ludzkiego, nadaje im pierwszeństwo, decydujące przy wyborze ich z pośród reszty tonów. W miarę tego, jak wzrasta potrzeba zrozumienia wyrazu, wytwarzają się stopniowo te tony. Te zaznaczone przyczyny stały się podłożem powstania całych systemów dźwiękowych. Twórczą pobudką, wiodącą do tego, była potrzeba jasnego zrozumienia wyrazu, rosnąca w miarę tego, jak środki wyrazu poddawały się w służbę innych celów; przyczyniła się do tego i uwaga bardziej skupiona, z jaką zwracano się do tych środków; o formie tego procesu decydował zaostrzony słuch, zależnie od łatwości apercepcji.

Odbiegałoby to zbytnio od naszego zadania, gdybyśmy chcieli śledzić ten proces w drobnych szczegółach. Dla naszych celów wystarcza skonstatowanie, gdzie tkwi źródło jego pochodzenia. Wiele faktów wskazuje na to, że nasz system muzyczny, idąc za tym tokiem rozwoju, wytworzył się z pierwotnego chaosu dźwiękowego. Tem da się wytłumaczyć brak niektórych interwali w gamie wielu ludów, tem ostateczne zwycięstwo naszego systemu muzycznego, połączonego ze współbrzmiących tonów w jednolitą całość[1]).

(D. c. n.)

WALTER HOWARD.

Czem jest dla nas muzyka a czem być może?

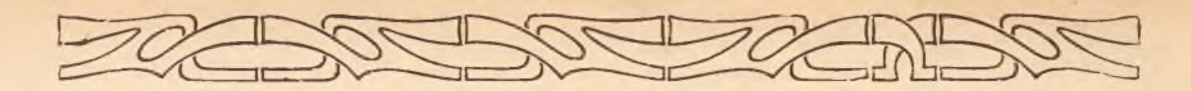
(Ciąg dalszy.)

Posluchajmy dobrego koncertu skrzypcowego: czy tam dużą rolę gra dynamika? A gdy ją artysta stosuje, czy nie zatraca tchnienia duszy? Wiem, że muzyk współczesny wielce dba o dynamikę i pomówię o tem dalej[2]). W głębi duszy szuka muzyk li tylko brzmienia. Każdy instrument wydać może jednej siły dźwięk o doskonałem brzmieniu. Proszę tych, którzy nie mogą podążyć za mną uczuciowo, o odpowiedź, czy piękny śpiew może polegać na zmianie dobrych i złych tonów? Skoro tak nie jest, to dynamika, jako jeden ze środków ekspresyjnych, odpada. Co najwyżej może jej przypaść w udziale jedynie nikła rola linji falistych, uwarunkowanych wewnętrznym nastrojem. Kto z ludzi muzykalnych może mi zaprzeczyć, gdy powiem: Forte, zarówno jak pjano, jest kwestją nastroju; ton silny wydobywamy w innym nastroju, niż ton cichy; i nie można dopuścić nawet możliwości innego sposobu wyrażania.

---

[1]) Powstanie systemu mollowego traktuje zajmująca rozprawa dra Hugona Riemanna: „Musikalische Logik".

[2]) Włoch tworzy prawie wyłącznie z agogiką. Mozarta gramy bez agogiki, dlatego nie robi dziś wrażenia. Ale uchowaj nas Boże od czysto rozumowej agogiki — wówczas niema już mowy o muzykalności.



służy on przecie do uzewnętrznienia poczucia muzycznego, albowiem zwiększyć lub zmniejszyć ton jest o wiele łatwiej, niż go oddać z uczuciem. I to uwodzi pierwszego lepszego początkującego i skłania do zajmowania się muzyką; świadomy rzeczy nie ma wcale odwagi wydobywać tony, którychby wyraźnie nie słyszał w wyobraźni i którychby należycie nie czuł. Czyżby zanik muzyki domowej, zamilknięcie pieśni ludowej miało świadczyć, że zdrowo czujący lud nie może pogodzić wymagań sztuki muzycznej z własnem, wewnętrznem jej wyczuciem? Niestety, nie każdy jest dziś o tyle niezależny od usankcjonowanych przez koła fachowe pojęć, ażeby uwierzyć, że lepiej sam czuje, co jest prawdziwą sztuką, od muzyków i artystów. Jaką jednak drogą doszliśmy do tak niemuzykalnego przecenienia zewnętrznych znaków wewnętrznie odczutej muzyki? Zaczęliśmy bowiem uprawiać grę fortepjanową; instrument ten niezdolny jest nawet do tego, by żyć wraz z nami. Ponieważ dla wydobycia tona wystarcza uderzenie w klawisz, a ton ten natychmiast zamiera, ponieważ nie możemy przez trwający ruch oddechu lub smyczka jednego tonu przelewać w drugi i tworzyć w ten sposób ton żyjący, musieliśmy uciec się do innych środków, by tworzyć muzykę fortepjanową. I powiększyliśmy dostrzeżone różnice dynamiczne, posuwając je do karykaturalnych rozmiarów. Organy oddały tę samą przysługę[1]). Zwracamy uwagę na traktowanie organów przez Bacha i przez ludzi mniej muzykalnych a wzamian intelektualistów. Bach rozumie przez różnicę dynamiczną zwiększenie liczby, zdwojenie brzmień głosowych, podczas gdy współcześni uważają ją jako nabrzmiewanie i wątlenie pojedyńczego głosu. I to samo zastosować można do naszych wielkich chórów. Ponieważ w stosunku do masy nie odnosimy nigdy jednolitego wrażenia, więc nawet w śpiewie — o kulturo! — zapanowała dynamiczna poza. I przekonanie, że dynamika jest istotą rzeczy, tak jest dziś zakorzenione, że chóry nasze w miejscach forte ryczą w całym swym składzie, przechodząc do piana coraz większa ilość chórzystów milknie, aż wkońcu tylko kilku z nich jeszcze śpiewa. Nie ma to bynajmniej oznaczać różnicy między śpiewem większej i mniejszej ilości, ale przeciwnie ma znaczyć, jakoby chór istotnie śpiewał piano. I to złudzenie się udaje. Na czem tu polega rozkosz muzyczna, nie wiem, a intelektualna, którą nieraz sprawia wspaniałe prowadzenie chórów w muzyce współczesnej, ginie wobec przytłumionego i zdławionego odczucia wewnętrznego. Zapożyczono od fortepjanu i zastosowano dynamiczną falistą manierę do prawdziwych instrumentów muzycznych, pozwalających na snucie i tworzenie tonu. Stąd maniera ta przeszła do muzyki zbiorowej, gdyż przy zespole kilku muzyków nie myśli się o jedności nastroju, ale się ją zastępuje zgodną jednolitą interpretacją, jak się to określać zwykło[2]).

Skoro tylko słyszę wyraz interpretacja, wiem już zgóry, że tu intelekt, a nie odczucie w grę wchodzi. Posłuchajcie śpiewu dziewcząt wiejskich w piękny wieczór letni. Gdzież tam dynamika, a jak głęboko i pięknie działa na nas taki śpiew? Czyż w sztucznych naszych utworach nie jest wręcz przeciwnie? Tu trzeba wprost rozumowo zanalizować to, co zostało zrobione, aby wyciągnąć wnioski, jakie stąd można wydobyć i odnieść wrażenia. Czy to jednak można poczytywać za postęp w muzyce? Nie oskarżam tu bynajmniej twórczości współczesnej w jej całokształtcie, ale w poszczególnych momentach. Sprobujmy podchwycić duszą muzykę współczesną, a okaże się, co jest prawdą, a co surogatem. Prawdziwie odczute, to co powstało intuicyjnie ma własność asymilowania się z łatwością z innemi wrażeniami. Rozumowo skonstruowany szereg tonów, czy cała ich kombinacja, niezdolny jest stworzyć ani w twórcy, ani w słuchaczu żadnych prawdziwych wrażeń.

Rodin powiada, że prawdziwa sztuka jest zrozumiała sama przez się. A więc my przechodzimy tylko obok prawdziwej sztuki, dopóki trwamy w prze-

---

[1]) I organy wydają martwy ton, ale ponieważ technika fortepjanowa jest na nich niemożebna, więc kształcą w kierunku agogiki.

[2]) Małe orkiestry nawet u Beethovena.



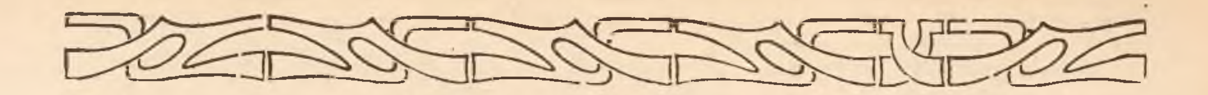
sądach, zamiast ją odczuwać naiwnie jak dziecko, brać ją w siebie i przeżywać. Nie możemy wyrzekać się wiedzy muzycznej tam, gdzie ona nam tłumaczy zjawiska wewnętrzne zapomocą znaków zewnętrznych. Teorja jest dobra i pożyteczna, byleby nie zatruwała praktyki. Dlaczegoż dawni mistrze tak mało umieszczali znaków przy nutach? Czyżby to było lekkomyślnością? Nie, wiedzieli oni, że nawet bez tego rodzaju oślich mostów zostaną zrozumiani przez ludzi obdarzonych poczuciem muzycznem, innej zaś publiczności nie pragnęli. Mogli też mieć odwagę pozostawiania wszelkich ozdobników uznaniu wykonawcy; cyfrowany bas wystarczał za podstawę wykonania. Wówczas istniała jeszcze istotna kultura muzyczna, płynąca z serca; dziś posiadamy tylko kulturę umysłową. Uczymy się, jak należy, słuchać, przestaliśmy już jednak uczyć się słuchania. Dawniej muzyk-wykonawca wżywał się w dzieło i usiłował dorastać do koncepcji twórcy. Dziś ćwiczymy się szereg lat, by osiągnąć biegłość palcową, nie zyskując przez to wiele pod względem technicznym. Paganiniemu jednak, ani Lisztowi nikt nie dorównał, wiele zaś utworów do śpiewu zestarzało się tylko dlatego, że śpiewać je umieli jedynie ludzie dawniejsi. W dzisiejszych czasach widzimy nieraz, jak angażują na bohaterskiego tenora człowieka, który bezpośrednio przedtem był nauczycielem lub biurokratą, — nic więc dziwnego, że treść wewnętrzną muszą zastępować formy zewnętrzne. Dawniej śpiewacy studjowali lata całe, a wiadomo, że studja te obejmowały przeważnie dziedzinę czystej muzyki. Sprobujmy poddać śpiewaków naszych egzaminowi pod względem muzykalności, zbadać ich ze stanowiska czysto muzycznego! Wirtuozostwem zwie się rozumowe uprawianie muzyki: wirtuoz posiada technikę, dobrze podchwycił zewnętrzność i odtwarza ją. Posiadamy dziś wielu wirtuozów, traktujących swój zawód z wielką inteligiencją i to nazywa się artyzmem. Publiczność zaś dała sobie wmówić, że to, co słyszy, jest właśnie sztuką. Wówczas powiada ze skromnością: „Tak, ale my właśnie tej nowoczesnej muzyki nie rozumieniemy...“ i idzie do kabaretu.

Często dziś słyszy się zdanie, jakoby włosi posiadali inny gatunek uzdolnienia muzycznego; żaden też włoch nie potrafiłby właściwie odczuć typowo niemieckiej muzyki. Czy to nie znaczy poprostu, że włosi nie są podatni do rozumowego traktowania muzyki? Mnie się zdaję, że kto chce wykonać dobry utwór muzyczny, ten musi umieć wydobyć coś i z lichego. Otóż włosi wykonywują każdy utwór z takiem niezwykłem poczuciem muzycznem, że słuchaczowi dusza rośnie. Czy to potrafi zrobić niemiec? Czy można wymagać wielkich rzeczy od kogoś, kto nie potrafi drobić najmniejszej drobnostki? Czy droga do sztuki nie wiedzie jeszcze wciąż przez Włochy?

Nie chciałbym być źle zrozumianym: włosi pozostali znacznie w tyle, nie posiadają chwilowo własnej kultury, ale są o tyle muzykalni, że sztucznie, mózgiem zrobionych utworów nie uważają za dzieła sztuki i nie zaniechali zwyczaju samorzutnego oddawania się muzyce. Słońce włoskie usposabia do do dolce far niente, a w rozkosznem próżniactwie pracuje wyobraźnia, zwłaszcza muzyczna, którą tam na południu tak podniecają djatonicznie nastrojone dzwony, gdyż djatonika oznacza zmianę akordów. Usuńcie nudny, jednostajny akord naszych dzwonnic, a naród nauczy się słuchać. Zmienność jest twórczynią życia, cisza — to śmierć. Od lat wielu słyszę jeden i ten sam akord z tej samej wieży. Czyż dziwić może, że wpada on w ucho bez żadnej z mej strony świadomej reakcji? że pod względem muzycznym działa usypiająco? Muzyka jest przecie zmianą akordów, a gdy z zewnątrz dochodzi uszu moich wyłącznie muzyka rozumowa, musi wreszcie me ucho duchowe odmówić posłuszeństwa. Już nic we mnie nie dźwięczy, a sądzę, że z bliźnim dzieje się to samo.

(Dok. nast.)





Aleksander Bandrowski

(zmarły 28 maja r. b.).

Garść wspomnień.

Było to na jednym ze stale urządzanych wieczorków Mickiewiczowskich gimnazjum św. Anny w Krakowie; duży amfiteatr nowodworski (dziś czytelnia bibljoteki Jagiellońskiej), odświętnie przybrany, zapełniały wszystkie klasy i profesorowie; wśród szeregu produkcji muzyczno-deklamacyjnych, zapowiedziana była scena z „Dziadów“ w wykonaniu uczniów klas najwyższych. Drugoklasiści wówczas, siedzieliśmy na amfiteatralnie wznoszących się ławach, w usposobieniu mało skupionem, a raczej i krytycznem i krotochwilnem zarazem; wtem rozpoczęło się „opowiadanie Sobolewskiego“... i w jednej chwili rozproszona uwaga zamieniła się w pełne nabożnego wzruszenia skupienie. Uczeń, a właściwie już młodzieniec pod wąsem, który rozpoczął mówić swą rolę, zamienił nastrój amatorskiego popisu deklamacyjnego na moment głębokich, artystycznych wzruszeń; młodzieńcem tym był Aleksander Bandrowski, wówczas, zdaje się, już nie należący do grona 8-klasistów, ale z koleżeństwa biorący udział w wieczorku. Oczywiście trudnoby orzec, jaką istotną wartość artystyczną mogło mieć jego ówczesne wystąpienie, — to jednak wiem, że wszyscy byli pod wrażeniem tak silnem, że sława deklamacji Bandrowskiego rozniosła się po całem mieście. Ówczesne wrażenia pozostały zresztą w moich wspomnieniach tak plastyczne, że do dziś dnia pamiętam ton jego głosu i głęboko przejmujące momenty opowiadania Sobolewskiego w jego interpretacji; było to jedno z silniejszych artystycznych wrażeń mego dzieciństwa.

Mówiono sobie zresztą już wówczas — w tajemnicy — że podobno Bandrowski ma się poświęcić scenie...

* * *

Lat kilka minęło, kiedy na wakacjach miałem sposobność spędzenia dni paru w Warszawie; istniał wówczas—zdaje się przy ulicy Chmielnej—teatrzyk Belle-Vue, gdzie „gwoździem sezonu była operetka „Gasparone“ z gościnnymi występami Bandrowskiego, który karjerę swą, jako tenor, rozpoczął w operze i operetce lwowskiej. I w tej krotochwilnej roli był prawdziwym artystą; pamiętam wybornie jego potężną postać, która nie mieściła się w ramach małej scenki, ubraną w biały bonecik i białe, w różowe paski, spodnie, oraz z humorem, który nie zapowiadał jeszcze przyszłego wagnerzysty, śpiewane strofki:

„Ty gamoniu — ujdziesz stąd cało
„Ten list do domu nieś...“

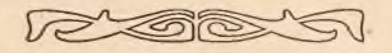
* * *

Najświetniejsze lata karjery A. Bandrowskiego obejmowały jego pobyt we Frankfurcie.

Kultura wagnerowska trafiła na świetny grunt urodzonego deklamatora-śpiewaka. To też, kiedy po latach pobytu zagranicą, stanął Bandrowski na estradzie koncertowej w kraju, porwał i zachwycił wszystkich niebywałą plastyką słowa i siłą dramatycznego wyrazu. Te przymioty artystyczne na tle inteligiencji i pierwszorzędnego oczywiście talentu śpiewackiego sprawiły, że jego kreacje wagnerowskie stały się epokowem na scenie naszej opery zjawiskiem, podobnie zresztą, jak stworzenie przepysznej postaci cygana Manru w operze Paderewskiego.

Bandrowski zszedł do grobu w pełni sił życiowych, to też żal tem większy, że ten prawdziwy i szczery, a tak kulturalny artysta, nie mógł i nie miał sposobności odegrania większej jeszcze roli operowej w życiu artystycznem naszej sceny.

Henryk Opieński.





Wagneriana.

Jak powstała „Idylla Zygfryda".

Popularny i cenny utwór orkiestrowy, napisany z okazji przyjścia na świat jedynego syna Wagnera, Zygfryda, powstał w r. 1870, t. j. w rok po urodzeniu Zygfryda, i nie był początkowo przeznaczony do publicznego wykonania.

Kochający mąż i ojciec wyśpiewał ją u szczytu błogiego szczęścia domowego jako spowiedź serca, a zarazem „podarunek", złożony u stóp ukochanej małżonki, Cosimy, w pierwszą rocznicę urodzin syna.

Ofiarowanie tego „podarunku" odbyło się w formie hołdu romantycznego trubadura.

Bo oto w tajemnicy przed żoną, wespół z Hansem Richterem, sprowadził Wagner do Luzerny artystów z Zurychu i odbywał próby z zaimprowizowaną ad hoc orkiestrą.

W dniu 24 grudnia, o godzinie 9 zrana, pod drzwiami sypialni żony Wagnera zabrzmiała niby miłosna serenada urocza „Idylla Zygfryda".

Na czele orkiestry stał Ryszard Wagner. Hans Richter zadowolnił się skromną rolą waltornisty.

P. Cosima, oczarowana niespodzianką, ukazała się niebawem w drzwiach z Zygfrydem na ręku.

Wzruszona do łez, łzami dziękowała za dar serdeczny.

A Wagner, zasypując pocałunkami matkę i syna, mówił z rozrzewnieniem:

— Za Zygfryda, masz: „Zygfryda".

„Idylla Zygfryda", arcydzieło przejmującego sentymentu i promiennej radości życia, nie pozostała w zazdrosnem ukryciu.

Na żądanie stowarzyszenia „Wagnerzystów" wykonano ją w roku 1877 w Wiedniu, i odtąd „Idylla" stała się jedną z najpopularniejszych ozdób programów koncertowych.

Od dyrygowania nią rozpoczął w r. 1891 w Bayreuth swoją działalność kapelmistrowską syn wielkiego Ryszarda, Zygfryd Wagner, wcielając w czyn symbol duchowego związku z genjalnym ojcem.

Trzynastka w życiu Wagnera.

Trzynastka nie zawsze i nie dla każdego jest liczbą fatalną. Jednym przynosi nieszczęście, drugim szczęście, często też jest liczbą wyróżniającą się lub związaną z ważniejszemi wydarzeniami życiowemi. Naprzykład u Wagnera już sama data urodzenia mistrza (22 maj 1813 r.) zawiera nietylko liczbę 13, ale i w sumie daje 13: 1+8+1+3=13. Imię i nazwisko twórcy „Parsifala" składa się z 13 liter, zaś liczba napisanych przezeń dzieł scenicznych wynosi również 13. W chwili, kiedy umarł Weber, miał Wagner 13 lat. Wykonanie „Wolnego strzelca" w d. 13 października 1824 r. w obecności Wagnera wpłynęło decydująco na jego postanowienie poświęcenia się wyłącznie muzyce. W Rydze rozpoczął Wagner swoją pracę kapelmistrzowską w teatrze miejskim w dniu 13 września 1837 r. „Tannhäusera" wykończył 13 kwietnia 1844 r., a 13 marca 1861 r. wystawił go, wprawdzie bez powodzenia, w Paryżu; w pewien czas potem — 13 maja 1895 roku — stolica Francji przyjęła operę tę z uznaniem. 13 lat tułał się Wagner jako banita poza granicami Saksonji. Teatr w Bayreuth otworzono 13 sierpnia 1876 r. Tam wykończona została w d. 13 lipca 1882 partytura „Parsifala", a w d. 13 września tegoż roku udał się Wagner na południe, skąd już nie powrócił żywy. Zmarł w Wenecji w d. 13 lutego 1883 r.

Które z dzieł Wagnera jest najładniejsze?

Na rozesłane swego czasu do znakomitości muzycznych powyższe pytanie, otrzymano całe stosy odpowiedzi, które opublikowano drukiem.

Według jednego z muzyków „do widza przemawia najżywiej „Parsifal", do filozofa: „Pierścień Niebelungów", do poety: „Trystan i Izolda", do muzyka: „Śpiewacy Norymberscy".

Przegląd prasy.

— Wyszedł z druku IV zeszyt **„Kwartalnika muzycznego"** i zawiera następujące prace: „Tabulatura Jana z Lublina" (ciąg dalszy) — przez d-ra A. Chybińskiego; „Na marginesie

tabulatury Jana z Lublina“—przez dra Zdzisława Jachimeckiego; „Glossy do marginaljów“ przez dra A. Chybińskiego; „Symfonja h-moll I. J. Paderewskiego“ — przez Henryka Opieńskiego. Sprawozdania z książek: „Wydawnictwa obce“—przez dra A. Chybińskiego; „Wydawnictwa polskie“ — przez H. Opieńskiego. Dodatek muzyczny: „Wybór utworów organowych z Tabulatury Jana z Lublina“ — wydał dr A. Chybiński.

KRONIKA.

= **Z Opery Warszawskiej.** Z ogłoszonego w prasie codziennej sprawozdania dowiadujemy się, że w sezonie 1912/1913 dano 174 przedstawień, z których 11 porannych i 163 wieczorowych.

Repertuar składał się z 29 oper: „Halka“ 13 widowisk, „Lohengrin“ 14, „Demon“ 13, „Carmen“ 9, „Faust“ 13, „Meduza“ 9, „Sprzedana narzeczona“ 1, „Tosca“ 8, „Quo vadis“ 2, „Potępienie Fausta“ 1, „Aida“ 6, „Straszny dwór“ 5, „Bal maskowy“ 3, „Cyrulik Sewilski“ 5, „Madame Butterfly“ 6, „Manon“ 5, „Violetta“ 5, „Megae“ 11, „Cyganerja“ 4, „Romeo i Julja“ 5, „Verbum nobile“ 6, „Rycerkość wieśniacza“, 3 „Pajace“ 4, „Łucja z Lammermooru“ 3, „Hugonoci“ 10, „Werther“ 2, „Rigoletto“ 2, „Onegin“ 2 i „Tannhäuser“ 5.

W tej liczbie wystawiono dwie nowe oryginalne opery: „Meduzę“ i „Megaë“. Z poszczególnych oper, największą liczbę przedstawień osiągnął „Lohengrin“ 14, „Halka“, „Demon“ i „Faust“ po 13, „Megaë“ 11, a „Hugonoci“ 10.

W przedstawieniach, oprócz artystów stałych, brali udział zaproszeni na gościnne występy artystki i artyści pp.: Korolewicz-Waydowa, Zboińska, Wieniawska, Cervi-Caroli, Finzi Magrini, Labia, Didur, Battistini, Tommasini i Smirnoff. W tym czasie udzielono debiutów młodym siłom pp.: Grafczyńskiej, Mechównie, Marconi-Ruszkowskiej, Annie Kruce oraz Geitlerowi, z których zaangażowano trzy osoby: pp. Grafczyńską, Mechównę i Geitlera.

Czysty dochód ze 174 przedstawień (bez dodatków, to jest nie licząc dochodu z Kasy zamawiań, szatni oraz za lornetki) dał 174,960 rubli, czyli średni dochód z przedstawienia wynosił 1,005 rb.

Pierwszym kapelmistrzem opery pozostaje nadal p. Cimini. Do kierowania operami polskiemi zaproszony został p. Adam Dołżycki z Berlina. W sezonie przyszłym 1913/1914 wystawiona będzie po raz pierwszy opera Wojciecha Gawrońskiego, „Marja“.

= **Koncerty Birnbauma w Paryżu i Medjolanie.** W Paryżu w sali Trocadero Z. Birnbaum dyrygował z dużem powodzeniem dziewiątą symfonją Beethovena. W wykonaniu brała udział słynna orkiestra Colonne'a, chóry i soliści operowi. Nie mniejszem powodzeniem cieszyły się występy Z. Birnbauma w charakterze kapelmistrza w medjolańskiej La Scali, w której kierował dwoma ostatnimi koncertami symfonicznymi. Krytyka miejscowa oddaje wielkie pochwały jego zaletom kapelmistrzowskim. Zarówno recenzent „Corriere della Serra“, „Lombardii“, jak i innych pism, wyrażają się niezwykle pochlebnie o sposobie prowadzenia orkiestry przez Birnbauma i o zrozumieniu, z jakiem pod jego dyrekcją odtwarzała wykonywane dzieła.

= **Opera Maryjska w Petersburgu** w tylko co ubiegłym sezonie dała 170 widowisk operowych. Wystawiono 12 oper kompozytorów rosyjskich (68 przedstawień) i 20 obcych (120 przedstawień). Z oper rosyjskich grano: „Życie za Cesarza“ (10 razy), „Rusłana“ (2 razy), „Księcia Igora“ (7), „Oniegina“ (6), „Demona“ (1), „Judytę“ (3), „Borysa Godunowa“ (6), „Chowańszczyznę“ (9), „Noc majową“ (8), „Pierwiosnek“ (2), „Kiteż“ (7), „Dubrowski“ (7); z obcych: „Cyrulika Sewilskiego“ (15 razy), „Madame Butterfly“ (11), „Poławiaczy pereł“ (7) „Aidę“ (6), „Traviatę“ (4), „Rigoletto“ (3), „Tannhäusera“ (2), „Lohengrina“ (5), „Trystana“ (5), „Złoto Renu“ (4), „Walkirje“ (6), „Zygfryda“ (4), „Zmierzch bogów“ (4), „Orfeusza i Eurydykę“ (5), „Fausta“ (5), „Romea i Julję“ (5), „Lackmę“ (3), „Hugonotów“ (1), „Fra Diavolo“ (2) i „Elektrę“ (3). Z wymienionych oper „Judyta“ Sjerowa i „Dubrowski“ Naprawnika pierwsza w ciągu lat 50, druga w ciągu 20 doczekały się setnych przedstawień.

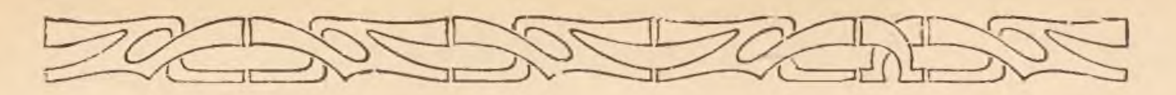
— W teatrze Maryjskim wystąpił po raz pierwszy znany Warszawie kapelmistrz kijowski, p. Szteinberg. Wykonano pod jego dyrekcją „Walkirje“. O talencie kapelmistrzowskim p. Szteinberga prasa miejscowa wyraża się z uznaniem.

= **Z konserwatorjum krakowskiego.** Jak donosi „Dziennik Kijowski“, profesorowi kijowskiej szkoły muzycznej Cesarskiego Towarzystwa Muz., p. Marjanowi Dąbrowskiemu, zaproponowano objęcie posady profesora wyższej klasy gry fortepjanowej w konserwatorjum krakowskiem.

= Przypadającą na dzień 22 ub. m. **setną rocznicę urodzin R. Wagnera** Niemcy obchodziły uroczyście. Między innemi w Berlinie urządzono specjalne widowiska w królewskim Teatrze dramatycznym i w Operze w Charlottenburgu, a pomnik Wagnera w Tiergartenie przystrojony został bogato roślinami i kwiatami.

W Lipsku, mieście rodzinnem Wagnera, trzydniowe uroczystości zaczęły się położeniem kamienia węgielnego pod pomnik twórcy „Lohengrina“; projekt tego pomnika powzięto już przed laty 30-tu, a głośny rzeźbiarz, Maks Klinger, od lat wielu już pracuje nad pomnikiem. Dalej: urządzono wystawę z pamiątek po Wagnerze, którą otworzono 28 ub. m. W Dreźnie, w przeddzień rocznicy, odbył się w kościele „Frauenkirche“ wielki koncert, z którego dochód przeznaczony jest na budowę pomnika Wagnera. W koncercie, którym dyrygował Schuch, znakomity kapelmistrz opery królewskiej, a który rozpoczął się wstępem do „Parsifala“, wziął udział chór mieszany, z 400 osób złożony, oraz orkiestra, złożona ze 100 osób. Właściwą uroczystość rozpoczął w operze „Pierścień Nibelungów“.

Uczcił też odpowiednią uroczystością rocznicę Wiedeń, Hanower, uczciło pamięć mistrza Monachjum, gdzie kult Wagnera upra-



wiany jest z taką samą czcią, jak w Bayreucie, gdzie wybudowano wspaniały teatr „Księcia Regenta“, przedewszystkiem do wykonywania dzieł mistrza przeznaczony. W przeddzień rocznicy odsłonięto, przed tym teatrem właśnie, pomnik Wagnera. Aktu odsłonięcia dopełnił książe regent, w otoczeniu najbliższej i dalszej rodziny swojej.

Miasto Bayreuth, w rocznicę zgonu tego, któremu zawdzięcza sławę swoją i dobrobyt, obdarzyło jego syna, Zygfryda Wagnera, godnością obywatela honorowego.

= **Ze statystyki widowisk operowych w Niemczech.** Najbardziej popularną obecnie operą w Niemczech jest „Kawaler z różą“ Straussa. W ubiegłym sezonie zimowym grany był 526 razy. Po nim idzie „Carmen“, którą w tym samym czasie grano 426 razy, dalej „Lohengrin“ — 394, „Mignon“ 377, „Tannhäuser“ — 363, „Niziny“ — 309, „Wolny strzelec“ — 308, „Opowieści Hoffmana“ — 301, „Trubadur“ — 292 i „Dzieci królewskie“ (Humperdincka) — 274.

= **Z sezonu muzycznego w Rzymie.** Na scenie opery w teatrze Costanzi wystawiano od d. 26 grudnia r. z. „Walkirje“ Wagnera, który zyskuje we Włoszech coraz większe powodzenie, co świadczy o pogłębieniu kultury muzycznej w ojczyźnie Donizzetiego i Verdiego. Tryumfy święcił Mattia Battistini w operach: „Marja Rohan“ i „Don Carlos“. Sukces niemały zdobył Mascagni w swem dziele „Isabeau“, w którem brak melodji zastępuje dobra technika i opracowanie polifoniczne. Drugą nowością była opera Tommasiniego p. t. „Jednakowe szczęście“ (Eguale Fortuna“). Oklaskiwano również dowcipną operę dwuch młodych kompozytorów: Alberta Gasconiego i Ottona Schancera p. p. „Legienda poetyczna o siedmiu wieżach“. Nadto nadzwyczajne powodzenie zdobyła opera Dominika Monteleonego p. t. „Arabeska“ Ładna jest nowa opera Ryszarda Zandonaia p. t. „Meleni“.

Leoncavallo wystąpił z nową operą w hypodromie londyńskim. Dzieło twórcy „Pajaców“ nosi tytuł „Cyganie“. Treść osnuta jest na poemacie Puszkina. W wykonaniu dzieła wzięli udział artyści: panna Zolti, tenor Turroni i baryton Gondolfi. Orkiestrę Auguste'a prowadził maestro Padowani.

Na estradzie w akademji św. Cecylji wystąpiła rodaczka nasza, Wanda Landowska, która entuzjazmowała rzymską publiczność, zdobywając laury tyberyjskie.

W sali Bacha śpiewała w d. 4/V p. Alicja Kubicka, serdecznie oklaskiwana za piękne wykonanie ciepłym mezzosopranem pieśni Schumanna i Falconiego.

Znakomity skrzypek, Henryk Marteau, zakończył sezon wspaniałym koncertem w sali Auguste'a.

Jedną z głównych atrakcji sezonu był Ryszard Strauss, który kierował swemi arcydziełami: „Tak rzecze Zaratustra“, „Śmierć i wyzwolenie“, „Przygody sowizdrzała“, oraz „Symfonja domowa“.

= **Artyści polscy zagranicą.** Niedawno temu donosiliśmy o sukcesach p. Włodzimierza Keniga, jakie odniósł w Gorzelicach, biorąc udział w koncertach tamtejszej orkiestry symfonicznej jako solista-skrzypek. Obecnie przytaczamy opinje prasy miejscowej, która artystę polskiego przyjęła z wyrazami prawdziwego uznania. „Neuer Görlitzer Anzeiger“, pisze: „Na niedzielnym koncercie symfonicznym miejskiej orkiestry licznie zgromadzona publiczność miała niezwykle miłą sposobność poznać nowoangażowanego koncertmistrza, p. Włodzimierza Keniga. Ogólne wrażenie było jak najlepsze. P. Kenig grał z akompanjamentem orkiestry „Romans“ z koncertu M. Karłowicza i solo pieśń turniejową ze „Śpiewaków Norymberskich“. Grę p. Keniga cechuje piękny pełny i szeroki ton, ciepło interpretacji; smyczkowanie i technika bez zarzutu. Zalety te zjednały artyście burzliwe i zasłużone oklaski.“ Zaś w innym numerze taż sama gazeta pisze: „Na czwartkowym symfonicznym koncercie miejscowej orkiestry między „Alcestą“ Glucka i symfonją „Pastoralną“ L. Beethovena usłyszeliśmy koncert skrzypcowy op. 8 A-dur M. Karłowicza w wykonaniu p. Włodzimierza Keniga. W interesującym koncercie Karłowicza najpiękniejszą częścią jest „Romans“; pozostałe części odznaczają się również nader wytworną artystyczną robotą. Grał p. Kenig z wielką precyzją i siłą rytmiczną. Piękna, pełna kantilena i sprawna technika godne są zaznaczenia“.

= **„Parsifal“ w Wiedniu.** Jednym z pierwszych teatrów, który wystawi wagnerowskiego „Parsifala“, będzie wiedeńska Opera nadworna. Premjera dzieła Wagnera, które po latach 30 od pierwszej jego reprezentacji staje się dostępnem dla wszystkich scen, odbędzie się w Wiedniu w lutym 1914 r. Pierwsze jednak w 1914 roku przedstawienie „wolnego“ „Parsifala“ odbędzie się w Brukselli. Rozpocznie się ono o północy w noc sylwestrową. Prawo wystawiania „Parsifala“ zyskują bowiem sceny z dniem 1-ym stycznia 1914 roku. Opera brukselska zaś postawiła sobie za punkt ambicji, aby pierwsza (poza Zurychem) tę operę Wagnera pokazała szerszemu światu.

= **Józef Hofman** w ciągu ub. sezonu dał w Petersburgu ni mniej, ni więcej tylko 20 koncertów!

= **Hugo Wahrlich**, dyrygient nadwornej orkiestry w Petersburgu, obchodził niedawno temu 25-letni jubileusz zawodu kapelmistrzowskiego. Wahrlich pochodzi z Niemiec (ur. się w r. 1856), przybył przed 40 laty do Rosji i tu w pewien czas potem zaangażowany został do orkiestry nadwornej.

= **Giowanni Sgambatti**, nestor kompozytorów włoskich, obchodził w dniu 10 maja roku b. 70 rocz. urodzin. S. zamieszkuje stale w Rzymie, gdzie jest czynny jako profesor gry fortepjanowej w akademji „della Cecilia“. Nauczycielem jego był Liszt. W młodości podróżował Sgambatti po Europie w charakterze pjanisty-wirtuoza. Przez pewien czas był kierownikiem orkiestry i pierwszy zapoznał Rzym z dziełami orkiestrowemi Liszta.

= **Berlińska „Singakademie“**, z kierownikiem swym, Jerzym Schumannem, na czele i utworami Bacha w programie, wybiera się w podróż koncertową do Medjolanu, Turynu, Bolognji i Genui.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Mchał, prof., Widok 14.
Cymbaliński Stefan, prof. Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Krucza 40.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, prof., Wilcza 53.
Rosenzweig Józef, prof. (teorja ogólna, historja muz. i estetyka), Mazowiecka 16.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Statkowski Roman, prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, prof., Al. Jerozolimska 43.
Chojnacki Roman, Mokotowska 41, tel. 289-50.

Nauczyciele śpiewu solowego.

Brusendorfowa Lucyna (artystka śpiewaczka estradowa), Krucza 8.
Chodakowski Józef prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol prof., Nowy-Świat 7.
Kozłowska Marja, art. op. Widok 21. Przyjmuje od 11—1 i od 3—5
Lipiański Józef prof., Moniusz. : 4, telefon 280-16.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga. Al. Jerozolimskie 54 m. 7.
Myszuga Aleksander, prof., Kr.-Przedm. 6.
Nowacka-Hahn Marja, Mokotowska 57—1.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, prof., Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

B eżyna Marja (akompanjament), Nowowiejska 5, m. 22, tel. 286-77.
Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Gajewska Felicja (akompanjament), Chmielna 64.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof. Wspólna 33.
Janowska Marja, Marszałkowska 79 m. 31.
Jarzębska Jadwiga (ucz. prof. Michałowskiego), Nowolipki 58 m. 9. przyjmuje w niedzielę od 3—6.
Kochańska Jadwiga, prof., Krucza 8.
Kruziński Wincenty, Krucza 40.
Liberman Filip, prof., Wilcza 47/49.
Lewin Henryk, Złota 25.
Łukasiewicz Fr. pjanista z praktyką koncertową, Sosnowa 13 m. 6, od 11—1. Udziela artystycznej gry na fortepjanie. Współudział w zespołach kameralnych i akompanjament.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 58.
Neumark-Sokołow Wera, Żórawia 3 m. 7, telefon 239-42.
Norkuska Helena, Marszałkowska 53a.
Nowacka Leokadja, Koszykowa 11.
Ostrzyńska Helena. Nowogrodzka 3 m. 5. telefon 133-40.
Płosajkiewicz L. T., Teodora 17 m. 7.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Romaszko Paweł prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander prof., Hoża 18.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczawiński Stanisław, Grzybowska 17.
Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), Nowy Świat 22.
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14, m. 20. przyjmuje od 3 — 4.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, prof. szkoły Tow. Muz., Wspólna 51.
Tołkacz Józef, prof. szkoły Tow. Muz., Złota 39, od 10 do 12.
Urstein Ludwik, prof., Foksal 11, tel. 296-24.
Wąsowska Rüdiger Marja, prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81, od 5—7.
Wieczorek Zofja, prof. Nowogrodzka 31 m. 12, telefon 128-14.
Wiśnicka-Wolska Janina, Elektoralna 45.
Witkowska Wiktorja, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 4 — 5.
Szwarc Natalja, Chłodna 30.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Giżycki Wacław, Krucza 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Andrzejowski Adam, prof. Włodzimierska 10.
Aust Romuald, prof., Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, prof., Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Nowogrodzka 43 m. 23.
Chodak Bronisław, prof. Koszykowa 42. Telefon 280-98.
Dłutowski Wojciech, Wierzbowa 9.
Drutman Jakób, prof., Marjensztad 19.
Kreczmer Arkadjusz, Oboźna 9.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer prof., Krucza 23,

Kierownicy chórów.

Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, dyr. „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Wspólna 51.

Kapelmistrze.

Birnbaum Zdzisław, Hotel „Victoria".
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.

Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na scenę i na estradę. Wielka 62. Codziennie od $2^{1}/_{2}$—$3^{1}/_{2}$.

Związki.

Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.
Związek muzyków Król. Polskiego, Foksal 14.
Związek muzyków i śpiewaków, N.-Świat 4.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna żeńska, prof Ludwika Ursteina, Foksal 11, telefon 296-24.
Szkoła muzyczna prof. Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.
Szkoła muzyczna prof. J. Lipiańskiego, Moniuszki 4, telef. 280-16.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pjanista, kompozytor, Piotrkowska 71.
Halpern F., Mikołajewska 20.
Mazurkiewicz T., pjanista, prof. szkół muz., dyrektor „Lutni", Piotrkowska 108.
Szkoła muzyczna Heleny Kijeńskiej (dawniej Bojanowskiej), Mikołajewska 9.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepjanowej.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.)

Piotrków.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepjanowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej, organowej i zespoły chóralne.

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjan. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m. 1; współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.
Busz Wanda, Zaułek Ś. Jakóba 16 m. 5.
H. Szydłowska, lekcje gry fortepjanowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3.
Żukowska Bronisława (Nadbrzeżna 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Białystok.

Wenclik Emilja, ul. Suworowska dom Samborskiej.

Moskwa.

Wielhorski Aleksander, Preczistienskija worota, „Bojarskij dom" № m. 62.

Kraków.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.
Dr. Reiss Józef Władysław, Krzyża 5, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).
Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) prof. śpiewu solowego i chórów dziecinnych i młodzieży, Batorego 18.
Lipski Stanisław, prof., Straszewskiego 25.
Janina Łada, prof. wyższych kursów w instytucie muzycznym, Basztowa 1.

Lwów.

Dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muz. na uniwersytecie lwowskim, Plac św. Jura 6.
Skrzydlewski Jan, Chorążczyzny 10.
Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.
Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.
Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.
Wyższa szkoła muzyczna Sabiny Kasparek (kierownik artystyczny Jerzy Lalewicz prof. ck. Akademji muzycznej w Wiedniu; kierownik kursów teoretycznych dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muzyki na uniwersytecie lwowskim), ul. Batorego 36.
Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.
Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierownictwem prof. Lalewicza, Lindego 2.
Białecka Antonina, Kalecza 6.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego.

„PRZEGLĄD MUZYCZNY" wychodzi 1 i 15 każdego miesiąca.



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: **3** rb. **60** kop.; półrocznie **2** rb. kwartalnie **1** rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy **15** kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnia Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 po pp., Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Mokotowska № 41. Telefon Redakcji № 289-50.**

